

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij: hrvatski jezik i književnost i mađarski jezik i književnost

Marija Arambašić

Hrvatski eksperimentalni film i pjesme Jagode Zamoda

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2011.

SAŽETAK

Ovaj završni rad usporedna je stilistička analiza pjesničkih i filmskih predložaka. Pjesnički su predlošci dvije pjesme Jagode Zamoda (*Kaseta br.3* i *Golotinja*), a filmski - deset hrvatskih eksperimentalnih filmova (osam hrvatskih eksperimentalnih filmova 80-ih te dva eksperimentalna filma hrvatskih likovnih umjetnika). Posebno će se voditi računa o intermedijalnosti i intertekstualnosti kao strategijama analiziranih predložaka i teorijskim strategijama analize. U uvodu je ukratko opisan zadatak završnoga rada te instrumentarij analize. Glavni dio rada sadrži usporedne analize pjesme *Kaseta br.3* sa svakim od eksperimentalnih filmova pojedinačno. Pjesma *Kaseta br.3* slojevit je pjesnički znak. Ona već samim naslovom ukazuje na intermedijalni kontakt s filmom. Prvi indikator drugoga medija u njoj jest njezin naslov, ali intermedijalnost se potvrđuje i tijekom čitavoga teksta pjesme koja je specifična i po tome što aktivira čitatelja kao lik promatrača. Iščitavanjem pjesme stječe se dojam gledanja isječaka nekog filma na ekranu (uvode se vizualna i akustička informacija). Upravo intermedijalnost koju *Kaseta br.3* ostvaruje, omogućuje usporednu analizu nje i filmskih predložaka. Moglo bi se reći kako su intermedijalna pjesma i eksperimentalni film sličnih stilskih karakteristika, odnosno, kako je rekao Hrvoje Turković, eksperimentalni film u filmskoj umjetnosti isto je što i poezija u književnosti. Kao završna argumentacija spoznaja do kojih se došlo u spomenutim usporednoanalitičkim zapažanjima, odnosno kao njihova svojevrsna sinteza, provest će se usporedna analiza svih filmskih predložaka i druge intermedijalne Zamodine pjesme *Golotinja*. Zaključak će objediniti spoznaje u svim provedenim stilističko-analitičkim istraživanjima.

Ključne riječi: pjesma, eksperimentalni film, stilistička analiza, intermedijalnost

SADRŽAJ

1.Uvod.....	1
2. Intermedijalna analiza.....	2
2.1. Kaseta br.3. i film Autoportret.....	2
2.2. Kaseta br.3. i film Zovem se film.....	3
2.3. Kaseta br.3. i film Osobni rezovi.....	5
2.4. Kaseta br.3 i film Chanoyu.....	6
2.5. Kaseta br.3 i film Tekući led.....	7
2.6. Kaseta br.3 i film Crno crnje od crnog.....	8
2.7. Kaseta br. 3 i film Geography.....	9
2.8. Kaseta br.3 i film Water Pulu 1869 1896.....	10
2.9. Kaseta br. 3. i film S.....	11
2.10. Kaseta br. 3. I film Počeci 2.....	13
2.11.Sintezna analiza pjesme Golotinja i svih ranijih eksperimentalnofilmskih predložaka.....	14
3. Zaključak.....	15
4.Popis literature.....	17

1. UVOD:

Ovaj rad pokušat će kroz četiri osnovne tekstualne strukture, koje postoje u svakom medijskom tekstu (stil, forma, subjekt i tema), prikazati usporednu analizu dvaju pjesničkih predložaka, pjesama Jagode Zamoda *Kaseta br.3* i *Golotinja*, i deset filmskih predložaka, i to osam hrvatskih eksperimentalnih filmova¹ 80-ih (Ivan Faktor: *Autoportret* (1980.), Zdravko Mustač: *Zovem se film* (1987.), Sanja Iveković: *Osobni rezovi* (1982.), Sanja Iveković i Dalibor Martinis: *Chanoyu* (1983.), Dalibor Martinis: *Tekući led* (1988.), Željko Kipke: *Crno crnje od crnog* (1985.), Breda Beban i Hrvoje Horvatić: *Geography* (1989.), Ivan Ladislav Galeta: *Water Pulu 1869 1896* (1973./1987.) i dvaju eksperimentalnih filmova hrvatskih likovnih umjetnika (S, Antonio Gotovac Lauer aka Tomislav Gotovac, 1966. i *Počeci 2*, Aleksandar Srnec, 1963.). Zamodine pjesme *Kaseta br. 3* i *Golotinja* pripadaju intermedijalnoj poeziji. Radi se o dijelu hrvatskoga pjesništva ispisivanog od 1940. do 1991. godine. Na početku toga razdoblja dominantan je utjecaj Bore Pavlovića, nakon čije se produkcije intermedijalna poezija razvija u tekstovima mlađih autora, posebice onih vezanih uz časopis i biblioteku *Quorum*, među kojima je i Jagoda Zamoda. Ono što se pokušavalo intermedijalnim pjesništvom jest vidjeti koliko je autorska svijest o vlastitom pjesničkom jeziku uključila žudnju za jezikom neke druge umjetnosti.² *Kaseta br.3* je pjesma čiji naslov ukazuje na intermedijalni odnos s drugim medijem – filmom, koji se pojavljuje na svim tekstualnostrukturnim razinama. Spomenuta pjesma u čitatelja stvara doživljaj gledanja filma, i to posve nekonvencionalno fabuliranog, budući da njezini fragmenti stvaraju dojam aleatorički montiranih filmskih kadrova. Zbog toga je moguće u nekim segmentima pjesmu promatrati isključivo kao tekst filmskoga medija, odnosno doživljavati ju kao film, pa stoga i u analizi na nju primijeniti neke strukturne značajke filma. Razlika između filmskog i pjesničkog okvira jest ta što je pjesnički okvir fizička granica (ali ne i semantička), dok je filmski okvir nefizička granica između vidljivog i nevidljivog koja se uspostavlja u recepcijskoj svijesti. Funkcija naslova i u filmu i u pjesmi jest odrediti odnos pjesme/filma prema izvantekstualnoj/izvanfilmovnoj zbilji, odnosno na neki način kontekstualizirati pjesmu/film.

Glavni dio rada čine komparativne raščlambe pjesama i filmskih predložaka, dok zaključak objedinjuje spoznaje do kojih se kroz analize došlo.

¹ 'Eksperimentalni film promovira inovativnost na području filmskog izražavanja, što se nerijetko udružuje sa svjesnim autorskim otporom prema uvriježenim odrednicama dominantne, konvencionalne kinematografije.' (preuzeto s: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1923)

² Prema: Rem, Goran, *Koreografija teksta 1*, Zagreb, 2003. , str. 21.-26.

2. INTERMEDIJALNA ANALIZA

Slijede usporedne analize pjesme Jagode Zamoda *Kaseta br.3* sa svakim od odabranih filmova pojedinačno i to sljedećim redoslijedom: *Autoportret* (Ivan Faktor, 1980.), *Zovem se film* (Zdravko Mustać, 1987.), *Osobni rezovi* (Sanja Iveković, 1982.), *Chanoyu* (Sanja Iveković i Dalibor Martinis, 1983.), *Tekući led* (Dalibor Martinis, 1988.), *Crno crnje od crnog* (Željko Kipke, 1985.), *Geography* (Breda Beban i Hrvoje Horvatić, 1989.), *Water pulu 1869 1896* (Ivan Ladislav Galeta, 1973./1987.), *S* (Antonio Gotovac Lauer aka Tomislav Gotovac, 1966.) te *Počeci 2* (Aleksandar Srnec, 1963.).

Na koncu će se provesti argumentacijska, odnosno sintezna analiza pjesme *Golotinja* i svih spomenutih eksperimentalnih filmova.

2. 1. *Kaseta br.3* i film *Autoportret*

Usporedna analiza ovih dvaju predložaka kreće od naslova. U oba predložka naslov je intermedijalni signal. U *Autoportretu* naslov je intermedijalni signal koji uvodi pojam slikarstva budući da je autoportret primarno žanr slikarstva pa je tako osnovni faktor u njemu intermedijalnost, odnosno citatnost (u ovom slučaju film citira drugu vrstu umjetnosti-slikarstvo). Isti slučaj je i u pjesmi *Kaseta br.3.* gdje je naslov intermedijalni signal budući da na semantičkoj razini ukazuje na povezanost s filmom (kaseta bi označavala plastičnu kutiju u kojoj se nalazi filmska vrpca). U filmu se naslov nalazi izvan filma, na samom početku, i on predstavlja njegov fizički okvir, ali ne i semantički, budući da je neprikazano jednako važno kao i ono prikazano; u ovom slučaju naslov je ono „nevidljivo“ koje upućuje na ono vidljivo i pomaže nam tumačiti isto (ukazuje na ono što jest u filmu). Također, i u pjesmi *Kaseta br.3.* naslov se nalazi na početku teksta i bjelinom je odvojen od njega (možemo reći da se nalazi izvan teksta kao i naslov u filmu) te upućuje na ono nevidljivo, a to bi bila povezanost tog pjesničkog teksta s filmom kao medijem pa tako i usporedba njihovih karakteristika. Naslov *Autoportreta* ukazuje i na to da se radi o performansu, odnosno moguće je zapaziti da se radi o trostrukom subjektu (autor je ujedno i snimatelj i lik). Naslov pjesničkog predložka sadrži verbalni i numerički dio. Taj numerički dio ukazuje na to da je tekst istrnut iz nekakvog konteksta, ali nije važno iz kojeg nego je primarna sama primjena dekontekstualizacije. Pri usporedbi na formalnoj razini nailazim na suprotnosti između dvaju predložaka. Naslov Faktorovog filma upućuje na odnos koji uspostavlja forma filma i slike, a nadalje njegov

filmski kadar jest zapravo citatna negacija slikarskoga kadra budući da je kadar u *Autoportretu* doslovno pretrpan tijelom i ne daje informaciju o cjelini tijela što bi se očekivalo od slikarskoga kadra. Pjesma *Kaseta br.3.* jest uokvirena svojim naslovom (on je njezin gornji okvir) te bjelinama koje okružuju napisani tekst. Tekst se proteže od jedne vertikalne osi udesno. Budući da se proteže na dvije stranice, umanjuje vizualnu perceptibilnost, ali semantizira prostor. On jest slabije vizualno perceptibilan, ali ne poništava mogućnost formalnog discipliniranja teksta u potpunosti te se po tome razlikuje od *Autoportreta*. Čitav Faktorov film sniman je u jednom dugom kadru³, dok *Kaseta br. 3.* donosi niz isprekidanih, nanizanih isječaka (mogu reći i kadrova, budući da je već i u naslovu naznačeno kako se radi o intermedijalnosti s filmom, a ista se potvrđuje i u čitavom tekstu pjesme). Tema *Autoportreta* naznačena naslovom, iznevjeruje se na razini realizacije prizornoga snimanja (film ne daje informaciju o identitetu subjekta, on je neutvrdiv na temelju vidljivoga zbog 'prenatrpčnosti' kadra i prikazuje pluralnu raspadnutu identitetnost koja se ne može identificirati). Za razliku od toga, *Kaseta br.3.* i u tekstu pjesme potvrđuje temu uvedenu naslovom, u naslovu uvodi intermedijalni odnos s filmom i to potvrđuje tijekom čitave pjesme. U Faktorovu filmu pojavljuje se empirijski subjekt, ali on je raspadnut i potpuno je identitetno neutvrdiv, dok se u Zamodinoj pjesmi kao subjektivitetne strukture pojavljuju subjekt u tekstu (gramatički izražen prvim licem jednine glagola te pridjevima ženskoga roda, što naznačuje da se radi o ja-subjektu ženskoga spola), subjekt teksta (to je nad-ja instanca koja se realizira u navedenom pjesničkom tekstu na način da uvodi samoga čitatelja unutar teksta i to kao promatrača), ali isto tako nije moguće u potpunosti utvrditi radi li se ovdje o samo jednom subjektu u tekstu ili o više njih budući da je tekst pisan u fragmentima, odnosno 'kadrovima' koji se simultano odvijaju (na to ukazuje konstantno ponavljanje vremenskog priloga *sada*).

2. 2. *Kaseta br.3* i film *Zovem se film*

U usporedbi ovih dvaju predložaka polazim od naslova. U naslovu Mustaćeva filma uočavam citatnost (film citira sam sebe, odnosno upućuje sam na sebe), ali, istovremeno, on uvodi i mistifikaciju (naizgled djeluje jednostavno *film govori o filmu*, ali nemoguće je zanemariti tu notu mističnosti i nepristupačnosti, a nju uvodi upotrebom prvoga lica jednine

³ Dugi kadar je „onaj što nam je omogućio percipiranje svih svojih sadržaja i koji je ujedno svojim trajanjem iscrpio mogućnosti gledaočeve doživljajnosti i daljeg razgrađivanja njegova sadržaja“, Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Zagreb, 1977., str. 52.

glagola *zvati* pobliže određenim leksomom *film*). Za razliku od njega, naslov pjesme *Kaseta br.3.* upućuje na intermedijalnost (Mustaćev film ne upućuje na intermedijalnost nego upućuje sam na sebe), i to s filmom. Dakle, zajedničko ovim dvama predlošcima bilo bi to što naslov i jednoga i drugoga upućuje na isto – na film. Oba naslova su verbalizirana, ali *Kaseta br.3.*, pored verbalnoga dijela naslova, sadrži i onaj numerički koji ukazuje na to da je tekst istrnut iz nekakvoga konteksta (pritom nije važno iz kojeg konteksta jer primarna je sama primjena te dekontekstualizacije). U filmu se naslov nalazi izvan filma, ali on je ono nešto nevidljivo koje je jednako važno kao i ono vidljivo (to bi značilo da on, iako se nalazi izvan filma, upućuje na njega i pomaže tumačiti ono što je u filmu). U *Kaseti br.3.* naslov je pozicioniran konvencionalno iznad teksta i od teksta je odvojen bjelinom (on također naznačuje da je ono nevidljivo jednako bitno kao i ono vidljivo, to jest upućuje na intermedijalnost s filmom i dalje pomaže tumačiti sam tekst, odnosno njegov odnos s izvantekstualnom zbiljom). Naslov filma upućuje i na subjektivitetnu strukturu (uvodi *ja* subjektivitetnu instancu izraženu gramatički pomoću prvog lica jednine glagola). Na formalnoj razini *Kaseta br.3.* uokvirena je naslovom iznad teksta te bjelinama koje taj tekst okružuju, ali semantički je otvorena budući da semantizira prostor. Tekst se proteže od vertikalne osi udesno. Mustaćev film sastoji se od niza montiranih isprekidanih kadrova, a takav način montiranja filma upućuje i na izvanfilmsku zbilju.⁴ Uočljivo je kidanje kadrova (kadrovi su isprekidani, više kraćih montiranih kadrova), kidanje govora (u filmu se kao zvuk pojavljuje ljudski glas) pa stoga i kidanje leksema. *Kaseta br.3.* napisana je u obliku više simultanih fragmenata (što asociraju na filmske kadrove) koji su odijeljeni i naznačeni konstantnim ponavljanjem vremenskog priloga *sada* prije izraza te interpunkcijskim znakom uskličnika nakon određenog izraza (budući da se radi o intermedijalnosti, moglo bi se reći *kadra* jer zaista stvara takav dojam). U Mustaćevu filmu pojavljuje se empirijski subjekt (osim što je sam autor lik, odnosno subjekt u filmu, on još dodatno i naglašava ponavljajući uzastopno: „Zovem se Zdravko Mustać“). U *Kaseti br.3.* pojavljuju se *ja* subjektivitetna instanca (gramatički izražena prvim licem jednine te oblicima pridjeva za ženski rod), nad-*ja* subjektivitetna instanca (čitač se uvodi u tekst kao promatrač), ali nije u potpunosti utvrdivo radi li se o jednom subjektu u tekstu ili o više njih budući da je tekst sastavljen od simultanih fragmenata. Ono što je slično u ta dva predloška jest to što oba prikazuju i motiv *emocije* - u pjesmi je emocija izražena leksički i sintaktički, dok je u filmu prikazana pomoću ekspresija subjektova lica i naglašena govorom, odnosno

⁴ U Mustaćevu je doba bila prisutna jaka autoreferencijalna nota ideje o fragmentiranosti verbalnog i filmskog iskaza i nemogućnosti personalne potpunosti ili realizacije. (preuzeto s: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1701)

izgovaranjem rečenice: „Ovo je pokret.“, koja je istovremeno nasumično isprekidana rečenicom: „Ovo je film.“ Tom rascjepkanošću leksema i rečenica stvara se dojam da film „odigrava“ svoju vlastitu strukturu kao niz pokretnih slika, zbog čega se može govoriti o autoreferencijalnosti. U Mustaćevu filmu subjekt ponavljano izgovara rečenicu: „Ovaj film je montiran u kvadrat.“⁵ Ona jest stilistički element budući da upućuje na nevidljivo, na izvantekstualni kontekst koji je u ovom slučaju sam proces nastanka filma.

2. 3. *Kaseta br.3* i film *Osobni rezovi*

Pri usporedbi ovih dvaju predložaka, krećem od naslova. U filmu se naslov nalazi izvan filma i upućuje na izvanfilmsku zbilju te pomaže tumačiti sadržaj filma. Naslov ovoga filma verbaliziran je i ne otkriva previše na semantičkoj razini (pridjev *osobni* naznačuje da se radi o nečemu što ima veze s intimom neke osobe, a imenica *rezovi* sintagmi daje metaforiku čije se značenje sadržajem razotkriva). Naslov pjesme *Kaseta br.3* konvencionalno je pozicioniran iznad teksta i odvojen od njega bjelinama te, kako se već napomenulo, i intermedijalni signal. Kao i u navedenom filmu, i u pjesmi nas sadržaj konstantno vraća naslovu pjesme, čime se proširuje i produbljuje intermedijalna semantika. Na formalnoj se razini ovaj film sastoji od niza prizorno različitih kadrova koji prate radnju što ju izvodi subjekt – on je, naime, zakrivenoga lica, a kadrovi prate njegovo postupno otkrivanje; velikim škarama reže jednu po jednu rupu na crnoj čarapi navučenoj preko glave, kratko se prikaže dio lica te se u tom trenu kadar prekida i ubacuje se drugi, sadržajno drukčiji - kratka TV sekvenca koja kao da ispunjava rupu izrezanu na čarapi (građa za te sekvence preuzeta je iz emisije državne televizije naslovljene *Povijest Jugoslavije*, koja daje sliku socijalističke republike s dokumentarnim snimcima nastalima tijekom razdoblja dugoga dvadeset godina – ovdje je, dakle, riječ o citatnosti, film citira televizijsku emisiju). U filmu se pojavljuje *ja*-subjekt (osoba ženskoga spola), ali on je istovremeno i empirijski lik, budući da je sama autorica uvedena u film kao subjekt (zapravo se empirijski subjekt objektivira, jer se pretvara u projekcijsku površinu medijskih slika povijesne zbilje). Dakle, s obzirom na angažman subjekta, u ovom je filmu prepoznatljiv i medij performansa. Rupe koje subjekt stvara na čarapi poprimaju funkciju intermedijalnih signala, jer upućuju na izvanfilmsku zbilju, koja je također neizvorna, medijski je posredovana, i uvode te isječke na mjesto subjektova lica. Tako izvorno *individualno*, *osobno*, ostaje skriveno, odnosno poprima identitet medijskih

⁵ 'Mustaćeva generacija alternativaca, okupljena oko Kinokluba Split, bila je snažno indoktrinirana montažom 'u kvadrat' koju je, zajedno s ranoavangardnom idejom 'čistog filma', zastupao njihov mentor Ivan Martinac. (preuzeto s: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1701)

slika koje, dakle, zauzimaju prostor **lica** kao najreprezentativnijega dijela humanitetnog bića. Na kraju je nakratko vidljivo cijelo subjektovo lice tek kao informacija o njegovoj hiperzaraženosti medijima koja je dominantna njegova identiteta.

Dakle, naslov djelomično uvodi i temu filma (ti rezovi jesu osobni jer ih subjekt vrši, ali istovremeno subjekt samoga sebe razara kao subjektivitetnu strukturu, objektivira se i tako metaforički uvodi izvanfilmsku zbilju kao temu koja do kraja razara subjekt i zasjenjuje ga – subjektovo lice jest u cijelosti vidljivo, ali je zapravo nevidljivo, prekriveno je svim onim isječcima iz emisija, subjekt nestaje, a to se dodatno naznačuje potamnjenjem, odnosno zacrnjenjem slike).

2. 4. Kasete br.3 i film *Chanoyu*

U usporedbi ovih dvaju predložaka polazim od naslova. Označeno filmskoga naslova nalazi se izvan filma i upućuje na nevidljivo, odnosno na izvanfilmsku stvarnost, kao i u pjesmi, ali istovremeno pomaže tumačiti sam tekst. Na semantičkoj razini, leksem *chanoyu* označava tradicionalnu japansku ceremoniju pijenja čaja koja se odlikuje jednostavnošću, spokojem i postizanjem vrhunske profinjenosti potpuno prirodnim sredstvima. Taj naslov jest na neki način u kontrastu s temom i sadržajem samoga filma, odnosno uvodeći izvanfilmovnu zbilju (japanska tradicionalna ceremonija pijenja čaja) uspostavlja s njim jedan ironijski kontakt, i to na način da se ismijava tipičnom zapadnom ekvivalentu: bračne svađe s instant-čajem i upaljenim televizorom. Pjesma je stihovana i stihovi se protežu od jedne vertikalne osi udesno. Film se sastoji od kraćih montiranih kadrova. Kadrovi se usporavaju kako bi se naglasili pojedini dijelovi. U pjesmi su fragmenti (kadrovi) naglašeni pomoću konstantno ponavljanoog vremenskog priloga *sada*, koji ujedno označava i simultanost fragmenata. Kao što pjesma uvodi intermedijalni odnos s filmom, tako i *Chanoyu* uvodi citatne odnose s drugim medijima (prikazuje emisiju na televizijskom programu te novine koje jedan od subjekata čita). U *Kaseti br.3* moguće je pronaći više subjektivitetnih struktura (*ja*-subjekt ženskoga spola izražen gramatički prvim licem jednine glagola, *nad-ja* subjekt u obliku čitatelja, koji biva uveden u tekst kao promatrač, ali nije razlučivo radi li se o jednom ili o više subjekata, budući da se fragmenti odvijaju simultano, što je, kako se već više puta napomenulo, posebno naglašeno vremenskim prilogom *sada*). U *Chanoyu* je također prisutno više subjektivitetnih instanci (*nad-ja* subjekt, odnosno gledatelj uveden u film kao promatrač te više *ja* subjekata, čime se signalizira umnožavanje subjekata, a to onda znači da se radi o polilogu pa se ne može u potpunosti odrediti koji subjekt je dominantan i koji je glavni

nositelj informacije; dalje se vidi da kompetenciju preuzima *nad-ja* subjektivitetna instanca). U filmu se pojavljuju i verbalni dijelovi. Oni su stilistički elementi te ujedno i neka vrsta intermedijalnih signala, budući da upućuju na izvanfilmsku stvarnost i povezuju sadržaj filma s tom izvanfilmskom zbiljom, i to tako što pokušavaju doseći neku pouku (pokušavaju uvesti metodu samorealizacije).

2. 5. *Kaseta br.3* i film *Tekući led*

U usporednoj analizi ovih dvaju predložaka opet polazim od naslova. Funkcija naslova je da određuje odnos pjesme prema izvantekstualnoj zbilji i tako na neki način kontekstualizira pjesmu. U filmu se naslov nalazi izvan filma, na početku, i određuje odnos filma prema izvanfilmovnoj zbilji. U pjesmi, naslov, osim što upućuje na intermedijalnost, istovremeno usmjerava i temi pjesme (ona bi, dakle, bila upravo ta intermedijalnost koja se proteže i potvrđuje kroz čitav tekst). U filmu *Tekući led*, naslov se nalazi na početku izvan filma (kao što je u pjesmi naslov odvojen bjelinom od teksta pjesme). Na semantičkoj razini, tekući led označava tekuću smjesu mora i mikronskih vrlo finih kristalića morskoga leda. Naslov u ovom filmu, dakle, uvodi izvanfilmovnu zbilju i na metaforički način pokušava uspostaviti kontakt s temom i sadržajem filma. U filmu je osnovni motiv hokej na ledu pa bi bilo za očekivati da naslov upućuje na isto. Osim toga, na samom početku filma, uvedena je i intermedijalnost s pismima Jacquesa Rivierea i Antonina Artauda (uvodi se posredstvom teksta i komentatora). U svojim pismima Jacquesu Riviereu Antonin Artaud piše: „Pokreti tijela postaju nekontrolirani kao u samrtničkoj iscrpljenosti, duh se umara od najobičnijeg zatezanja mišića... Neka vrsta obamrlosti lokalizirane na površini kože... tako da se jednostavan čin uspravnog stajanja postiže tek po cijenu nadčovječne borbe.“ Budući da se hokej igra na tvrdoj zaleđenoj podlozi, a u naslovu se spominje tekući led, moglo bi se reći da naslov na kontrastno-metaforični način zapravo pokušava prikazati Artaudova fizička i mentalna stanja te osjećaj izdvojenosti i bespomoćnosti i to na takav način da ih dovede u vezu s položajem i ulogom golmana na utakmici hokeja na ledu (ta njegova fizička i psihička nestabilnost prikazana je upravo vezom između naslova i hokeja u filmu – kao kad golman u hokeju ne bi stajao na čvrstoj ledenoj podlozi nego bi stajao na tekućem ledu, dakle indikacije nestabilnosti i bespomoćnosti). Na formalnoj razini *Kaseta br.3* uokvirena je naslovom i bjelinama koje ju okružuju, ali semantički je otvorena i semantizira prostor ukazujući na to da je ono nevidljivo jednako važno kao i vidljivo, te uspostavlja kontakt vidljivoga i nevidljivoga

putem intermedijalnosti. Pjesma je pisana u stihovima koji se protežu od vertikalne osi udesno, dok se film sastoji od niza kadrova. Ono što je slično između tih dvaju predložaka jest to da su stihovi u pjesmi prikazani poput filmskih kadrova (pr. Sada:kadar 1, sada:kadar 2, sada:kadar 3 itd.) montiranih aleatorički, a isti slučaj je i u filmu gdje se pojavljuju prizori igre hokeja, komentari i tekst. Film *Tekući led* također uspostavlja intermedijalnost i to s pismima Jacquesa Rivierea i Antonina Artauda, što bi značilo i da je forma toga filma semantički otvorena i uvlači u sebe, osim vidljivoga, i ono nevidljivo te pokušava uspostaviti kontakt između vidljivog i nevidljivog (pomoću vidljivog prikaza položaja i uloge golmana u utakmici hokeja na ledu, pokušava prikazati Artaudova fizička i mentalna stanja te osjećaj izdvojenosti i bespomoćnosti). U ovom filmu dolazi do umnožavanja subjektiviteta (kao subjekt pojavljuju se golman i igrači, ali pojavljuju se komentatori (govor), uvode se i tekstualni dijelovi (citatnost - te dijelove moglo bi se i pojedinačno analizirati i u njima tražiti subjektivitetne strukture). Dakle, ne može se konkretno zaključiti tko je prenositelj informacija.

2. 6. Kasete br.3 i film *Crno crnje od crnog*

U usporednoj analizi ovih dvaju predložaka, krećem od naslova. Naslov filma *Crno crnje od crnog* nalazi se izvan filma i funkcija mu je odrediti odnos filma prema izvanfilmovnoj stvarnosti. Semantička vrijednost ovoga naslova ne otkriva previše o samom filmu i o njegovoj temi, ali gledanje filma je reverzibilno u smislu semantičkoga vraćanja naslovu. Uz to, i ovdje se uspostavlja specifična subjektivitetna struktura iščitljiva iz sadržajne razine - na trgu Otokara Keršovanija, na Uskrs 1985. godine, autor je na tlu iscrtao veliku crnu figuru sastavljenu od dvije romboidne forme i legao u nju – riječ je o transformaciji empirijskog subjekta u *ja* subjekt. Na formalnoj razini, *Kasete br.3* stihovana je, a njezini stihovi protežu se od vertikalne osi udesno što bi značilo da je formalno disciplinirana. Važno je i to što se stihovi sastoje od fragmenata koje možemo protumačiti kao prave filmske kadrove – „kamera“ koja prikazuje te „kadrove“ statična je i donosi stabilne prikaze kratkih „kadrova“. Za razliku od toga, film *Crno crnje od crnog* donosi nestabilni kadar koji je rezultat snimateljeva kruženja oko mjesta zbivanja (riječ je, znači, o dinamičnoj kameri) pri čemu je jednom rukom držao kameru, a drugom volan bicikla. Razlika je i u vrsti kadra: u *Kaseti br.3* susrećemo niz kratkih „kadrova“ koji ne dopuštaju percepciju svoga sadržaja, dok u filmu *Crno crnje od crnog* uočavamo samo jedan dugi kadar koji omogućava

percipiranje svih svojih sadržaja i ujedno svojim trajanjem iscrpljuje mogućnosti gledaočeve doživljajnosti i daljnjeg razgrađivanja njegova sadržaja. Pri prebacivanju izvorne snimke filma na 16mm vrpcu, fotografskom zapisu dodan je i fonografski i to u obliku šuma planinskog vjetrova. I u *Kaseti br.3* u pojedinim „kadrovima“ pojavljuju se zvukovi, ali oni se razlikuju od onih u spomenutom filmu, i to prema načinu nastanka (u toj pjesmi također se pojavljuju šumovi, ali proizvedeni ljudskim organima (disanje, žvakanje) i pojavljuje se glazba), ali postoji i jedna sličnost vezana za zvuk u dvama predlošcima, a to je promjena njegovog intenziteta (slabije i jače).

2.7. Kasete br. 3 i film *Geography*

U filmu *Geography* naslov na semantičkoj razini označava znanost koja proučava površinu Zemlje, prirodna dobra, razdiobu na zemlje, države i narode i time upućuje samo na neke motive koje pronalazimo u tekstu te metaforički ukazuje na temu. Ovaj film jest meditativni film raspoloženja, a kao podlogu, odnosno svojevrsno pomagalo pri meditaciji u ovom slučaju uzimaju se upravo ta prirodna dobra, kao, npr., padanje kiše, nebo, oblaci, zvukovi iz prirode i slično. Postojanje filmskoga okvira pridaje još jednu posebnu vrijednost viđenja izvanjskoga (izvanfilmovnog svijeta), što bi značilo da on uspostavlja odnos između vidljivoga i nevidljivoga. Film se sastoji od kadrova, ali semantički je otvoren budući da uvlači i izvanfilmsku zbilju. Pjesma je uokvirena svojim naslovom i bjelinama što ju okružuju, ali također je semantički otvorena. U ovom filmu javljaju se *ja* i *nad-ja* subjektivitetne instance (kao *ja* subjekt pojavljuje se osoba muškoga spola, a kao *nad-ja* subjekt uvodi se gledatelj kao promatrač). U pjesmi *Kasete br.3* na isti se način kombiniraju subjektivitetne instance (kao *ja* subjekt pojavljuje se osoba ženskoga spola izražena gramatički, a kao *nad-ja* subjekt uvodi se čitatelj kao promatrač), ali razlika je u tome što se u pjesmi subjektivitet umnožava i nije razlučivo radi li se o samo jednom subjektu u tekstu ili simultano o više njih. Subjekt muškoga spola u filmu sličan je subjektu ženskoga spola u pjesmi prema tome što i jedan i drugi izrazima lica ukazuju na određena emocionalna stanja. U filmu se pojavljuje i fonografski zapis, i to, npr., u obliku zvukova različitog intenziteta koje proizvodi padanje kiše i koji utječu na meditativno raspoloženje subjekta. Za razliku od toga, u pjesmi se također pojavljuju zvukovi, i to na leksemskoj razini, iskazujući čak i različite intenzitete toga zvuka (*Glasno dišem*(srednje), *jako se čuje kako dišem*(glasno), *žvačem, ne slušam*(tiho), *pojačavam muziku*(pojačanje intenziteta), *glas mi se gubi u muzici*(najjači

intenzitet)...), ali u ovom slučaju ti zvukovi nemaju nikakvu meditativnu ulogu pa se po tom razlikuju od onih u filmu.

2. 8. *Kaseta br.3* i film *Water Pulu 1869 1896*

U *Water pulu 1869 1896*, naslov uključuje citatnost, i to tako što film citira samoga sebe, odnosno upućuje na samoga sebe. Na semantičkoj razini *water* bi na engleskom jeziku značilo *voda*, a *pulu* na tibetskom znači *voda*, dakle zajedno bi označavali igru s loptom na vodi, odnosno vaterpolo. Godine u naslovu također se odnose na vaterpolo i to 1869. kao godina prve službene vaterpolo utakmice, a 1896 kao godina prve Olimpijade modernog doba. Na formalnoj razini *Kaseta br.3* sastoji se od stihova koji sadrže kadrove montirane aleatoričkom⁶ montažom. Zbog postupka trostruke ekspozicije, cjelokupnim filmom *Water Pulu 1869 1896* dominira vaterpolska lopta smještena u središnjem dijelu kadra. Prebacujući se od ruke do ruke vaterpolista, radnja se invertira i lopta u središtu kadra postaje i središte filmske realnosti. „Radnja“ (sportska igra) se prilagođava toj poziciji lopte stvarajući nove, nadrealne odnose (povezanost s asteškom igrom loptom, kojom su preci meksičkih Indijanaca nekada prinosili žrtve Suncu, imitirajući putanju nebeskog tijela, što bi značilo da ta lopta koja je tijekom cijeloga filma u središtu kadra, simbolizira Sunce kao središte svemira. Iz jednoga natpisa u filmu vidljivo je da su snimke izrađene na utakmici između Narodne Republike Koreje i Francuske, kada je konačni rezultat bio 4:16. U ovom filmu se, za razliku od usporedne pjesme, javlja zrcalna konstrukcija (film završava slično kao što je i počeo, samo obrnutim redoslijedom) i simetričnost te princip *zlatnoga reza* (omjer 4 dijela između dva zvižduka je 2330 :1440 :1440 : 2330 sličica). U središnjim točkama svih četvrtina utakmice, pojavljuje se po jedna sličica (jedno bijelo slovo na crnoj podlozi). Ta mjesta na kojima u trajanju jedne sličice zabljesne slovo zapravo su mjesta na kojima je iz originalne slike izvađen (uklonjen) određeni broj sličica (opet simetrično odabrano, izvađeno je točno 720, 1440, 1440, 720 sličica). Razlog zbog kojega je određeni broj sličica izvađen iz originalne snimke je sljedeći: u filmu se pojavljuje „prateća“ glazba (1. stavak Debussyjeva *Mora (Od svitanja pa do podneva na moru)*) pri čemu ovaj pridjev „prateća“ ne bi odgovarao punim semantičkim značenjem budući da ne slijedi glazba film već je obrnuto, odnosno 9 minuta i 10 sekundi glazbe određuje trajanje filma. Za razliku od toga, u *Kaseti br.3.*, osim šumova proizvedenih ljudskom djelatnošću (organima – žvakanje, disanje) također se

⁶ „U to doba pojavila se nova umjetnost – film i s njom središnje sintaktičko načelo avangardne kulture – montaža; izvršena je dotad nezamisliva kritika i rušilački napad na tradiciju;“...“Dva su osnovna tipa montaže na kojima je građen avangardni kolaž: aleatorička i konstruktivna montaža.“ Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990. (str 74. i 157.)

pojavljuje glazba, ali ona nema funkciju kao ona u navedenom filmu (ovdje je glazba ubačena samo u neke fragmente i nema nikakvog utjecaja na formalnu razinu pjesme). Osim navedenog, važan čimbenik u filmu *Water Pulu 1869 1896* jest boja. Izborom motiva i boja, lopta središnjom kompozicijskom i kolorističkom pozicijom stvara asocijativnu vezu sa Suncem kao središtem filma, ali i središtem sveopćega postojanja. Kompozicija je na taj način iskorištena kako bi se dobila određena željena konstrukcija. Koloristička obrada slike kojom je autor naglasio zasićenost boja podudara se s kolorističkim učinkom multiplikacije i neprekidna pretapanja filmskih slika, pa slika bojom, ali i naglašenim zrnem, poprima gustu, gotovo opipljivu pastelnu teksturu. Na taj način *Water Pulu 1869 1896* dobiva svojevrsnu „slikarsku“ komponentnu dobrodošlu u ovoj vrsti filmskog eksperimenta. To bi značilo da pomoću boje ovaj film uspostavlja intermedijalnost sa slikarstvom kao što pjesma *Kaseta br.3* pomoću naslova, ali i drugih segmenata ranije objašnjenih, uspostavlja intermedijalnost s filmom.

2. 9. *Kaseta br. 3* i film *S*

I u pjesničkom i u filmskom predlošku, naslov je signal intermedijalnosti. Dakle, i u pjesmi *Kaseta br.3* i u filmu *S*, naslov je intermedijalni signal: jedno od mogućih tumačenja je to da se taj naslov, odnosno to slovo *s* shvati kao prvo slovo riječi *Suzie*⁷. Razlog tomu je što bi tada taj naslov, na semantičkoj razini, ukazivao s jedne strane na temu samog filma, budući da film prikazuje listanje erotskog časopisa pod nazivom *Suzie*, odnosno fotografije razgolićenih žena. S druge strane, ukazivao bi i na izvanfilmovnu zbilju jer „Sve što pripada izvanjskome svijetu treba shvaćati kao građu filma, odnosno građu filma je sve što je snimljivo.“⁸ To bi značilo da ono što je vidljivo u filmu, prisutno je i izvan njega, u „izvanfilmovnoj“ zbilji. U filmu se naslov nalazi na početku. On jest izvan filma i predstavlja njegov fizički okvir, ali ne uokviruje ga semantički zato što je neprikazano jednako važno kao i ono prikazano, to jest naslov, i u pjesmi *Kaseta br. 3* i u filmu *S*, ima funkciju proširiti granice (na semantičkoj razini) i povezati vidljivo (pjesmu i film) s nevidljivim (izvantekstualnim i izvanfilmovnim) i tako pomoću nevidljivog bolje prikazati i tumačiti ono vidljivo. Osim naslova, na početku filma može se uočiti subjektivitetna struktura, i to u obliku

⁷ Pri listanju autor, u jednom trenutku, okreće na naslovnici časopisa na kojoj je vidljiv naziv "Suzie"

⁸ Peterlić; str.45.

empirijskoga subjekta (ime i prezime autora)⁹. Taj dio se, kao i naslov, nalazi izvan samoga filma. Budući da se ta subjektivitetna struktura očitava i u samom filmu (mogu se vidjeti ruke autora koje listaju časopis, to jest slike), on se transformira u drugu subjektivitetnu instancu ali on nije *ja* nego biva dekompetentiran, odnosno postaje objektiviran. Osim toga, u filmu postoji i *nad-ja* subjektivitetna instanca, i to u obliku gledatelja kao promatrača. U *Kaseti br.3* kao subjektivitetne strukture pojavljuju se subjekt u tekstu (*ja*) i subjekt teksta (*nad-ja*). *Ja* subjekt gramatički je izražen prvim licem jednine glagola te pridjevima ženskoga roda. Sličnost između filma i pjesme jest upravo *nad-ja* subjektivitetna instanca koja u pjesmi uvodi samoga čitatelja kao lik promatrača, dok je u filmu isti slučaj s gledateljem. Film *S* u statičnom, simetričnom kadru prikazuje autorove ruke dok listaju erotski časopis u kojem su fotografije golih žena paralelne plohi filmskog ekrana. Za razliku od toga, *Kaseta br.3* prikazuje niz isprekidanih kadrova, odvojenih i naglašenih vremenskim prilogom *sada*. Film *S*, uz navedeni prizor listanja časopisa s fotografiranim ženama, sadrži i nasnimljeni zvuk pjesme Billie Holiday *Travelin' All Alone*. Moglo bi se reći da film na taj način uvodi intermedijalni kontakt s glazbom, slično kao što *Kaseta br.3* uvodi intermedijalnost kroz kontakt s filmom. Ali, isto tako, i sama pjesma *Kaseta br.3* uvodi intermedijalni odnos s glazbom u pojedinim dijelovima (kastrovima): „pojačavam muziku“, „glas mi se gubi u muzici“. Funkcija glazbe u filmu je ilustrativna, imitativna ili autonomna. „Ona može uzbuđivati, može gledaoca razveseliti, rastužiti, siliti na razmišljanje, stvarati napetost, razdraživati!“ U ovom slučaju glazba bi mogla imati ilustrativnu ulogu. Pjesma koja prati film jest vesela i opuštajućeg karaktera te s time odgovara prizoru, odnosno opuštenom listanju časopisa i gledanju fotografija.

⁹ Ono što je važno jest da se film promatra iz aspekta filma i obrnuto, a to je moguće iz razloga koji su objašnjeni u usporednoj analizi.

2. 10. *Kaseta br.3* i film *Počeci 2*

Film *Počeci 2* ima konvencionalno pozicioniran naslov, kao i pjesma *Kaseta br.3*. Oba naslova imaju verbalni i numerički dio. Numerički dio govori da je tekst/film istrgnut iz nekakvog konteksta pri čemu nije važno iz kojeg konteksta nego je primarna sama primjena dekontekstualizacije. Broj 2 u naslovu filma daje naslutiti da postoji i broj jedan, kao što br.3 u naslovu pjesme daje naslutiti da postoje i br. 1 i br.2. Na semantičkoj razini, verbalni dio filma značio bi prvi, uvodni dio nečega. Verbalni dio pjesme (imenica *kaseta*) označavao bi, kako se već ranije pisalo, plastičnu kutiju u kojoj se čuva filmska vrpca. Funkcija naslova je da odredi odnos pjesme/filma prema izvantekstualnoj/izvanfilmovnoj zbilji. Tako naslov filma *Počeci 2* povezuje taj film s izvanjskim i označava početke Srnećevih luminokinetičkih istraživanja u kojima ispituje mogućnosti bilježenja pokreta svjetlosti fotografijom i filmom. *Kaseta br.3* pomoću naslova uspostavlja intermedijalni odnos s drugim medijem – filmom. Pjesnički okvir je fizička granica određena naslovom i bjelinama koje ju okružuju, ali semantički je otvorena i uvlači u sebe i ono izvantekstualno. Filmski okvir je nefizička granica između vidljivog i nevidljivog zbivanja u kadru koja se uspostavlja u recepcijskoj svijesti gledatelja što znači da se na temelju vidljivih informacija zamišljaju nevidljive. Film *Počeci 2* uvodi intermedijalnost s apstraktnom umjetnošću. Projicirajući svjetlo kroz prozirne, grafičkim i kolorističkim kompozicijama likovno artikulirane plohe, Srneć medijem filma fiksira svjetlosni dinamizam apstraktnih geometrijskih formi. O njegovim počecima luminokinetičkih istraživanja govori i Vera Horvat Pintarić opisujući jedan od njegovih filmova: „Tema je filma priča o crvenom kvadratu animirana serijom slika u kojima se preobraženja linije i plohe, svijetla i boje, punina i praznina, odvijaju u okviru idejne potke koja se temelji na dramaturški organiziranim vizualnim zbivanjima. U to vrijeme, tražeći mogućnost stvaranja izravnog pokreta a ne pomoću „deset hiljada“ animiranih crteža, Srneć i sam uzima filmsku kameru i bilježi kretanja svjetla koje stvara pomicanjem filtera u projektoru i back projekcijom na prozirnem ekranu.“ Ono što je bitno u ovoj usporednoj analizi jest to da u filmu *Počeci 2* nema vidljivih subjektivitetnih struktura, odnosno jedina subjektivitetna struktura koja se može pronaći jest *nad-ja* instanca, i to u obliku gledatelja kao promatrača. Za razliku od toga, u pjesmi *Kaseta br.3*, osim *nad-ja* subjektivitetne instance u obliku čitatelja, moguće je pronaći i *ja* subjektivitetnu instancu, to jest subjekt u tekstu koji je izražen gramatičkim morfemom glagola te pridjevima ženskog roda koji ukazuju na subjekt ženskoga spola.

2. 11. Sintezna analiza pjesme *Golotinja* i svih ranijih eksperimentalnofilmskih predložaka

Pjesma *Golotinja* ima konvencionalno pozicioniran naslov. Na semantičkoj razini on bi označavao stanje potpuno neodjevena tijela, ali isto tako i neku bijedu, oskudnost. Na formalnoj razini, pjesma je strofična. S lijeve strane pjesme vertikalno se ponavlja interpunkcijski znak dvotočja. Vertikalno gledano, to su nanizane točke koje mogu predstavljati neki tijek, trajanje. Sam tekst pjesme pomiče se od zamišljene vertikalne osi ulijevo (prema ravnoj vertikalnoj liniji sačinjenoj od dvotočki) i udesno. Stječe se dojam lelujanja i trajanja teksta (kao filmska vrpca čije prikazivanje traje). U samom tekstu pjesme uspostavlja se intermedijalnost i citatnost na razini kontakata s filmom, i to na semantostilističkoj razini uz pomoć mnogobrojnih tematskih riječi (gluma, glumci, publika, happy-end, filmovi, radnja, ratni filmovi, kaubojski filmovi, scene, špice, izrežiran film...). Vidljivo je ponavljanje riječi koje imaju funkciju naglašavanja. Posebno je značajno ponavljanje riječi *golotinja* koja naglašava sam sadržaj pjesme, ali isto tako i usmjerava naslovu koji dalje vodi izvantekstualnoj zbilji i ponovno ju povezuje sa samim tekstom pjesme. Subjektivitetna struktura koja se može iščitati iz pjesme jest jedino nad ja subjekt u obliku čitatelja kao promatrača budući da ne postoji gramatički ili na neki drugi način izražen subjekt. To ju, između ostalog, razlikuje od *Kasete br. 3*. Ono što se može zaključiti jest da je u obje pjesme, kao i u izabranim filmskim predlošcima, naslov konvencionalno pozicioniran i funkcija mu je uputiti na izvantekstualno/izvanfilmovno i povezuje ga sa samom pjesmom/filmom. Naslov u nekim slučajevima uvodi intermedijalnost kao strategiju čitavoga teksta/filma, koja se onda provlači i kroz druge strukturne slojeve. Pjesnički okvir je fizička granica (u izabranim pjesmama to su naslov i bjeline), dok je filmski okvir nefizička, odnosno nematerijalna granica između vidljivoga i nevidljivog zbivanja u kadru, koja se uspostavlja u recepcijskoj svijesti gledatelja. Može se reći da su eksperimentalni film i pjesma na nekoj istoj razini budući da je eksperimentalni film u filmskoj umjetnosti isto što i poezija u književnosti, odnosno *eksperimentalni film je poezija filma*, kako je, ponovimo, rekao H. Turković. Tematski i sadržajno mogli bi se povezati pjesma *Golotinja*, Faktorov *Autoportret* i Gotovčev *S*. Upravo ta tri predložka može povezati riječ *golotinja* jer prikazuju tu neku nagost, tjelesnost, erotiku, pa čak i pornografiju. Faktor pokušava kamerom obuhvatiti svoje nago tijelo, Gotovac lista erotski časopis sa slikama nagih žena, dok pjesma *Golotinja* pomoću konkretnih leksema ukazuje na isto - „golotinja“, „pornografija“, „navala seksa“. Promatrajući subjektivitetne strukture, daje se zaključiti da se u obje pjesme i u svih deset filmskih

predložaka pojavljuje *nad-ja* subjektivitetna instanca koja se realizira u liku čitatelja/gledatelja kao promatrača.

3. ZAKLJUČAK

Svaki od deset hrvatskih eksperimentalnih filmova korištenih pri usporednoj analizi specifičan je i osebujan te isto tako snagom svoga umjetničkog izraza čini plodno tlo za razvijanje individualnih tumačenja te uspostavljanja korelativnih odnosa s pjesmama Jagode Zamoda *Kaseta br.3* i *Golotinja*. Odabrane Zamodine pjesme pripadaju intermedijalnoj poeziji, što znači da posjeduju mogućnost uspostavljanja odnosa i usporedbe s drugim vrstama umjetnosti, posebice s eksperimentalnim filmom koji na sličan način kao intermedijalni poetski tekst oponira strukturnim konvencijama. Četiri osnovne tekstualne strukture koje se pojavljuju u svakom pjesničkom tekstu jesu forma, subjekt, stil i tema. Ono što se iz analiza odabranih eksperimentalnofilmskih i intermedijalnih pjesničkih predložaka daje zaključiti jest upravo to da su te tekstualne strukture, osim u pjesničkome, prisutne i u filmskome predlošku te ih je moguće međusobno uspoređivati. U prilog tomu ide i teorijska konstatacija Hrvoja Turkovića kako je *eksperimentalni film poezija filma*.

Funkcija naslova jednako je važna u filmu i poeziji budući da upravo naslov određuje odnos pjesme/filma prema izvantekstualnoj/izvanfilmovnoj zbilji i na taj način ih kontekstualizira u odnosu na zbilju. Osim toga, naslov može biti i signal intermedijalnosti kao u pjesmi *Kaseta br.3*, čiji naslov, na semantičkoj razini, upućuje na intermedijalnost s filmom, odnosno kao u Faktorovu filmu *Autoportret*, čiji je naslov signal intermedijalnosti sa slikarstvom. Na formalnoj razini u oba medija važnu ulogu ima okvir. Razlika je u tome što je pjesnički okvir fizička granica (početak, završetak, bjeline...), dok je filmski okvir nefizička granica između vidljivoga i nevidljivog zbivanja u kadru, koja se uspostavlja u recepcijskoj svijesti. Bitno je napomenuti da pjesnički okvir jest fizička granica, odnosno pjesnički tekst jest fizički zatvoren svojim rubovima, ali semantički je uvijek otvoren pa se tom značenjskom neuokvirenošću približava nevidljivosti filmskoga okvira. Užarević navodi tri subjektivitetne osobe koje stvarno ili potencijalno postoje u svakom pjesničkom tekstu - subjekt u tekstu ili *ja*, subjekt teksta ili *nad-ja* te *empirijski subjekt*. Iz ovoga je rada vidljivo kako se te subjektivitetne strukture pojavljuju i u eksperimentalnom filmu, i to kao često sredstvo eksperimentiranja s filmskim konvencijama. Uz to, subjektivitetna struktura u predlošcima oba medija pokazala se područjem najfrekventnijih takvih eksperimenata (formalno

objektiviranje subjekta, funkcijske transformacije empirijskog subjekta i sl.). *Nad-ja* subjektivitetna instanca izdvaja se kao najaktivnija, odnosno kao ona koja manipulira svim drugim subjektnim situacijama i u eksperimentalnofilmskim, i u pjesničkim predlošcima (u obliku čitatelja/gledatelja), a što najviše dolazi do izražaja u sinteznoj analizi filmova i Zamodine pjesme *Golotinja*.

4. POPIS LITERATURE

IZVORI:

- pjesnički -

1. Jagoda Zamoda, Kaseta br.3 u: Rem, Goran, Koreografija teksta 2, Zagreb, 2003., str. 299.-300.

2. Jagoda Zamoda, Golotinja u: Rem, Goran, Koreografija teksta 2, Zagreb, 2003., str. 297.-298.

- filmski -

1. AUTOPORTRET, Ivan Faktor, 1980.

2. ZOVEM SE FILM, Zdravko Mustać, 1987.

3. OSOBNi REZOVI, Sanja Iveković, 1982.

4. CHANOYU, Sanja Iveković i Dalibor Martinis, 1983.

5. TEKUĆI LED, Dalibor Martinis, 1988.

6. CRNO CRNJE OD CRNOG, Željko Kipke, 1985.

7. GEOGRAPHY, Breda Beban i Hrvoje Horvatić, 1989.

8. WATER PULU 1869 1896, Ivan Ladislav Galeta, 1973./1987.

9. S, Antonio Gotovac Lauer aka Tomislav Gotovac, 1966.

10. POČECI 2, Aleksandar Srnec, 1963.

TEORIJSKA LITERATURA:

1. Biti, Vladimir, Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije, Zagreb, 2000.
2. Oraić Tolić, Dubravka, Teorija citatnosti, Zagreb, 1990.
3. Peterlić, Ante, Osnove teorije filma, Zagreb, 1977.
4. Peti, Mirko, Raspad jezičnog znaka u suvremenom hrvatskom pjesništvu; u: Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Zagreb, 1988.
5. Rem, Goran, Koreografija teksta 1 i 2, Zagreb, 2003.
6. Solar, Milivoj, Teorija književnosti, Zagreb, 1996.
7. Turković, Hrvoje, Retoričke regulacije; Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja, Zagreb, 2008.
8. Užarević, Josip: Kompozicija lirske pjesme, Zagreb, 1993.
9. Vuletić, Branko, Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak, Osijek, 1988.
10. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=192
11. <http://www.avantgarde-museum.com/kolekcija/ht/tekst.php?lang=hr&autor=103&tekst=16>
12. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1923